ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПСИХОАНАЛИЗА

Д-р А. М. ХАЛЕЦКИЙ

АНАЛИЗ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

ОДЕССА — 1927

152/3

ВОПРОСЫ
ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПСИХОАНАЛИЗА

Д-р А. М. ХАЛЕЦКИЙ

АНАЛИЗ ВОСПРИЯТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

ИЗДАНИЕ АВТОРА
1927

152/3:(70+80)(082.1)

Окрліт (Одеса) № 935.

Друк. кол. безроб. друкарів „Поліграф“
Одеса, вул. Леніна, 31.

Зам. № 427. Тираж 1 000 прим.

INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY BERLIN

Творящий и воспринимающий.

Психология художника и, с другой стороны, психология зрителя, читателя, слушателя, т. е. потребителя искусства, имеют между собой много общего. Но в то время, как психологии художника и художественного творчества всегда уделялось большое внимание, психология зрителя, читателя, слушателя служила весьма редко предметом специального исследования. При ближайшем изучении вопроса оказывается, что переживания воспринимающего искусство заключают в себе те же элементы чувствований, что и состояние художника в момент его творчества. Даже потребность увлечься, насладиться чужим творчеством движется теми же комплексами, что и потребность творить. В той или иной мере и художник и читатель испытывают душевные конфликты и оба находят облегчение в том, что переносят личные свои переживания, стремления на содержание художественного произведения и, таким образом, получают возможность временно или длительно разгрузиться от своей внутренней неудовлетворенности. Художник и читатель перевоплощаются в вымышленных героев. Изучая одного из них, мы,

таким образом, открываем другого. Но читатель все же более доступен для исследования, более понятен.

Подобно тому, как анализируя творческий процесс, мы прежде всего подходим к вопросу об отождествлении художника со своими героями, так и в изучении психологии читателя [1]) мы должны в первую очередь учесть влияние идентификации.

Роль идентификации.

Для примера остановимся на появившейся недавно в русском переводе книге „Дневник подростка". Написана она безыскусственно, простым языком и вместе с тем читается с большим интересом. Отчасти причина столь благоприятного приема, оказанного этой книге, об'ясняется хорошими отзывами педагогов, педологов и психологов. (Нередко художественное произведение открывает дорогу идеям, которые до того тщетно проводились научной мыслью). Но интерес рядового читателя не отсюда. При чтении, давно забытое оживает с каждой страницей книги. Время, воспитание, взгляды затушевывают прошлое, создают неправильную оценку его. Подобно тому, как человек антропоморфизирует природу, свою психологию полагает присущей животному, создает по своему подобию образ бога, допускает существование на Марсе такого же как он человека (homo

---

[1]) Условно мы будем иногда обозначать всю группу (читатель, зритель, слушатель) одним словом—читатель.

sapiens) и т. д., подобно этому приобретенные в течение жизни взгляды, чувствования проецируются в прошлое, извращая его содержание. Поэтому прошлое утрачено для взрослого, проштамповано, подкрашено и рассматривается сквозь призму новых требований и аффектов личности. Как будто впервые, взрослые с изумлением обнаруживают у своих детей все то, что так аккуратно было вычеркнуто ими из памяти о собственном детстве. Благодаря преследованиям и энергичным нравоучениям, ребенок замыкается в себе, научается хранить тайну и только, сам став взрослым, он начинает тщательно прятать от себя неприятные для него воспоминания.

В книге „Дневник подростка" рассказаны обычные и во многом чрезвычайно типичные переживания 11—14 летней девочки. При чтении книги читатель все время как будто присутствует своими воспоминаниями, оживляет их утраченные следы. Нахождение своего, когда то очень ценного, вызывавшего сложные чувства, быть может во многом более острые, заманчивые, непосредственные, чем в годы зрелости, и внезапное оживление аффектов, проникновение их из прошлого в настоящее,—такова причина влияния указанной книги. Но это влияние основано на отождествлении своего прошлого образа с автором дневника.

Л. Толстой полагает, что самым несомненным признаком настоящего искусства является его заразительность. Но также несомненно и то, что заразительность романа, театрального зрелища и т. д.

покоится на отождествлении, дающем возможность читателю перенестись в обстановку действия героев. Читатель обнаруживает наибольший интерес к тому виду искусства и к тем формам его, которые затрагивают его собственные стремления и комплексы. Однако, не во всех случаях идентификация выступает отчетливо. Особенно очевидна она тогда, когда обстановка действия прямо или косвенно напоминает нам пережитое. Сюжеты, напр., некоторых повестей Никандрова восстанавливают страницы из перенесенных годов голода и разрухи. Каждому знакомо по своему опыту положение героев этих повестей и все изображенные детали. Читая, мы в сущности переживаем свое прошлое. Наличие возникающей идентификации при этом совершенно неоспоримо.

Сложнее обстоит дело при „заражении" таким сюжетом, который не является повторением нашего прошлого и не знаком нам из опыта. В этих случаях путь идентификации ведет через неосуществленные стремления читателя. Но к этому еще необходимо добавить, что отождествление возможно на основе чувств, управляемых бессознательными комплексами личности, к рассмотрению которых мы еще вернемся.

Каждый вид беллетристики имеет свой круг читателей. Девочки-подростки увлекались романами Вербицкой, потому что встречали в них описания своих волнений и переживаний. Молодежь, освобождающаяся из оков культурно-сексуальной морали, жадно набрасывалась на романы Арцыбашева. Люди с невротической конституцией, с усложненной

душевной организацией, со способностью к глубокому самоанализу, испытывали всегда особое наслаждение при чтении романов Достоевского. Увлечение романами Лондона имеет также свои причины, заложенные в комплексах читателей. Отождествляясь с сильными волей и бесстрашными героями Дж. Лондона, читатель насыщает свое собственное стремление к могуществу. В меньшей степени нравится Лондон женщинам. Но зато те из них, которые обнаруживают мужественные черты характера, считают нередко Лондона своим любимым писателем. Вот, напр., крайний тип такой женщины, взятый нами из жизни: суждения и замашки у нее мужские, много курит, к мужчинам ее не влечет, ей не хочется походить на женщину, хорошо одеваться, заботиться о своей внешности; она мечтает о маленьком и покорном муже, которого сможет носить на руках; из всех писателей ей больше всего нравится Лондон, так как его герои осуществляют ее собственные фантазии о мужской силе.

У мальчиков очень рано пробуждается желание стать полноценным мужчиной, но реальность создает многочисленные ограничения, и взамен действительной мужественности возникают фантазии и обходные, компенсаторные пути. Мальчик как бы вырастает в собственных глазах, когда начинает курить, участвовать в попойках, сближаться с женщинами. На это его толкает не потребность, а желание заслужить диплом на зрелость. Жажда быть сильным, храбрым, вызывать общее восхищение,

окружать свою жизнь импонирующей таинственностью, опасными затеями,—все это черты, возникающие как компенсация за действительную немощность. Отсюда и увлечение мальчиков романами Фенимора Купера, Густава Эмара, Майн-Рида, выпусками различной пинкертоновской литературы. (Хорошо изображена психология подростков такого типа в романе Леонарда Франка „Разбойники"). Но эта же черта сохраняет все свое значение и в более зрелые годы. Стремление осуществить мужскую линию в жизни, порыв к мужскому Адлер назвал мужским протестом. Последний приходится часто наблюдать и у женщин. Чувство собственной малоценности вполне закономерным путем ведет к аффективной сверхценности, к построению сверхценных идей. Наряду с недооценкой своей личности появляется скрываемое от всех превознесение своих душевных качеств, которое приводит к болезненному фантазированию, разочарованиям или к непомерным притязаниям в жизни.

Но не только мечта о героических подвигах, подхлестываемая мужским протестом, определяет отождествление читателя с мужественными героями Джека Лондона и др. писателей. Роль самовлюбленности в жизни человека (нарцистической установки либидо) оказывается во много раз более значительной, чем это кажется с первого взгляда. За редкими исключениями, каждый человек высокого мнения о своих умственных качествах и, руководясь своей оценкой, легко распределяет

всех своих знакомых на дураков и умных; при этом последних всегда оказывается ничтожное количество, и еще реже из этого ничтожного количества встретится такой, о котором сам ценитель отзовется, как о человеке, превосходящем его по своему уму. Более или менее заметно для других, каждый человек любовно относится к самому себе, (хотя бы даже и утверждал противоположное) и часто думает, что именно в нем зарыт клад, которого другие не оценили по достоинству. Впрочем, самовлюбленность—черта настолько очевидная, что ее всякий обнаружит, правда, легче всего на другом. Поэтому нарцистический компонент либидо не остается бездействующим в тех случаях, когда герой художественного произведения, благодаря прекрасным качествам своим, достигает счастья и любви. В это самое время в читателе или зрителе дремлет желание (по убеждению каждого, вполне заслуженное) перенестись на место героя для того, чтобы вместе с ним завоевать любовь и счастье. Прочитанный рассказ или прослушанный спектакль превращаются в фантазию, воплощение которой создает, благодаря художественным образам, иллюзию реального переживания.

Воспринимающему произведение искусства кажется, что он плачет, волнуется, сочувствует по поводу чужого горя или любви, а не потому, что в другом он оплакивает свои неудачи, разочарования, утраты или осуществляет свою жажду любви, несбывшиеся мечты. Возникающая идентификация мо-

жет остаться незаметной, так как участие личных комплексов обычно не осознается и только анализ возникающих ощущений показывает, что организующая роль в реакциях читателя, зрителя, слушателя принадлежит глубоко суб'ективным комплексам, вызывающим, вместе с оживлением их, соответствующий разряд аффекта.

Благодаря тому, что самый факт отождествления возникает без всякого участия сознания, возможность отреагирования комплексов оказывается чрезвычайно значительной и не вступает в конфликт с цензурой личности. Воспринимающий искусство, следя за событиями, представленными художником, прежде всего прибегает к механизму проекции, так как стремления и бессознательные тенденции осуществляются путем отнесения их во вне на другой об'ект. Созерцая игру артистов, мы оказываемся зрителями персонифицированных в другие лица элементов нашей собственной личности. Следя за отважными похождениями героя экрана, зритель во многих случаях не прочь бы и сам оказаться на его месте, т. е. сознательно отождествиться с ним, но отрезвленный реальностью, он как бы предпочитает насладиться осуществлением в другом своих фантазий. Не замечая идентификации, он в корне вещей мечтает незаметно для себя о своей ловкости, силе, отваге, красоте и видит в другом свой образ, застрявший в прошлом вместе с юношескими мечтами.

Так как в отношении идентификации позиция одинакова у воспринимающего и у создающего ху-

дожественное произведение, то художник и читатель встречаются в общем чувстве, хотя и в разное время. „Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после него восприняли или воспримут то же художественное впечатление“ [1]).

Полному отождествлению препятствует учет реальных обстоятельств, неизбежный в каждом случае, хотя и в различной степени выраженный. Для людей, склонных к фантазированию, возможность отождествления несравненно шире. В связи с этим для читателя, зрителя перенесение себя в обстановку, изображенную художником или артистом, может выступать то более, то менее явственно. Чем больше приходится человеку ограничивать свои стремления, тем сильнее в нем потребность компенсировать себя с помощью фантазии или перевоплощения. Борьба между склонностью целиком удовлетворять свои желания и ограничивающей реальностью начинается вместе с появлением младенца на свет и продолжается всю жизнь[2]).

Искусство является огромным резервуаром, с помощью которого человек

---

[1]) Толстой „Что такое искусство“.

[2]) См. подробно анализ детских переживаний, обусловленных этими конфликтами, в работе М. В. Вульфа „Фантазия и реальность в психике ребенка“. Вопр. теор. и практ. психоанализа, Одесса 1926 г.

окольным путем насыщает свою неудовлетворенность и компенсирует неосуществленные стремления. Но в силу ограничений, идущих со стороны реальности, он не может полностью перенести себя в сферу действия увлекшего его художественного произведения. Средний путь, равнодействующая и создают в каждом отдельном случае индивидуально возможное отрешение от действительности.

Анри де Ренье дал прекрасный пример идентификации с героями художественного произведения в своем романе „Комедьянт". Речь идет о молодом человеке, который надеялся сделать себе сказочную карьеру на театральном поприще:

„Благодаря сценической иллюзии я стану тем, чем так мечтал быть. Самые высокие события, легенды и истории должны были осуществиться для меня, и я знал, что роль моя в них определена заранее" (стр. 75).

„Чего не доставало мне теперь из всех тех необычайных приключений, отсутствие которых мне некогда причиняло столько огорчений? Я мог теперь выбирать самые трагические и самые славные положения. Все они были доступны мне. Благодаря им я был равен самым славным героям. Я переживал все их страсти, участвовал в их столкновениях, делил их триумфы, переносил их катастрофы"... „Для меня было неиз'яснимым наслаждением изображать, что я выпиваю яд или вонзаю себе в грудь убийственный клинок."... „Жажда героизма,

бывшая всегда тайным инстинктом моей натуры и которой так долго не благоприятствовали обстоятельства, теперь расцветала во мне с необычайной легкостью". (стр. 80, 82)

Комедьянт в своем стремлении стать артистом сознательно воспринял в себе то, что в первую очередь определяет у воспринимающего интерес к искусству. Пример этот тем более интересен, что Ренье нарисовал психологически вполне правильную картину развития личности комедьянта, об'ясняющую причины чрезмерной способности его к фантазированию.

Литературное произведение и тем более театр создают у воспринимающего, с помощью специальных художественных приемов, конфликтные чувствования, обнажают и обостряют его комплексы и вслед за этим дают необходимое освобождение от наступившего состояния напряжения. Сначала наступает мобилизация, а затем разряд аффективной энергии. Мы и в жизни стремимся к полноте переживаний, к расходованию требующих отреагирования аффектов, но жизнь скупа и вынуждает часто и во многом сохранять нерастраченные остатки активной, но ограниченной в своем выявлении, аффективной энергии. Зато в театре, при чтении и т. д. как будто происходит выпячивание определенных комплексов, ожидающих только повода для своего оживления.

Для выяснения дальнейшего необходимо несколько остановиться на рассмотрении тех комплек-

сов, которые могут, оставаясь неудовлетворенными, создавать некоторый фонд нерастраченных запасов аффективной энергии и быть отреагированными в момент восприятия художественного творчества [1]).

Остатки неудовлетворенного либидо.

Сексуальное влечение в той или иной мере обычно остается ненасыщенным. Почти во всех случаях у человека сохраняется стремление к неопределенному об'екту влечения, с которым и связана мысль о недостигнутых вершинах любви. После обнаружения об'екта, любовь вспыхивает и затем гаснет или продолжает еще теплиться, утратив свою прежнюю остроту. Снова пробужденные искания и неудовлетворенность порождают настроения, заключающие в себе нетерпеливое ожидание и особую чувствительность в реагировании на все, что близко или отдаленно затрагивает соответствующие комплексы. И не взирая на удовлетворение жизнью, повседневной работой, творчеством, нерастраченные источники либидо протягивают свои щупальцы в мир фантазии или действительности, стремясь отыскать там возможности для своего выявления. Почти никогда у человека не наступает полной гармонии в реализации его любовного комплекса. Один любит,

---

[1]) По вопросу о роли идентификации вообще и в художественном творчестве см. в дополнение к настоящей главе работу д-ра Я. М. Когана „Отождествление и его роль в художественном творчестве". Вопр. теор. и практ. психоанализа. Одесса 1926.

но страдает от одиночества, другой чувствует недостаточно глубоко и сознает, что способен на большее чувство, третий живет с созревшей потребностью в любви, но без об'екта или же ищет утешения в творчестве, в фантазии, в героических поступках, в вине, в религии. Но у каждого есть остаток и он то зовет еще куда то вдаль, к неясным очертаниям своим и возможностям. Таков же и читатель в основных настроениях своих, пробужденных художником. Читатель, приобщаясь к аффектам, выраженным в произведении искусства и художник, увлеченный процессом творчества, несут друг другу навстречу свои стремления, не нашедшие приложения в жизни.

Остатки неудовлетворенного либидо неизменно присутствуют в человеке и могут быт сублимированы в творческой деятельности. Удовлетворение этого остатка полностью грозит опасностью отвлечь человека от его прочих достижений, разрушить способность к сублимативной деятельности. Сильная любовь становится деспотической доминантой, увлекающей в свою сторону все энергитические запасы личности. В романе Оск. Уайльда „Дориан Грей", Сибилла Вэн полюбила со всем чувством, на которое была способна, но вместе с тем утратила выдающиеся способности артистки. Сублимировав свое либидо в артистической деятельности, она должна была возвратить все запасы либидо в их первоначальное русло, после того как нашла в жизни образ и чувства, к которым стремилась.

„Дориан, Дориан,—воскликнула она, пока я вас не знала, игра была единственной действительностью моей жизни. Только в театре я и жила. Сегодня я была Розалиндой, завтра Порцией. Радость Беатрисы была моей радостью, и страдания Корделии—моими страданиями. Я верила каждому слову. Вульгарные партнеры, игравшие со мной, казались мне божественными. Разрисованные декорации были для меня целым миром. Я ничего не знала, кроме призраков, и они казались мне реальными. И вот пришли вы—мое счастье!—и освободили мою душу из тюрьмы"... „Вы принесли мне нечто высшее, нечто такое, лишь отражением которого может служить искусство" (курс. наш)... „Я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать ту, которая жжет меня, как огнем".

Но такую возможность гораздо легче изобразить поэту, нежели встретить в действительности. Представить себе полное насыщение любовного комплекса очень трудно хотя бы потому, что чаще всего любовь связана с сублимированием полового влечения и частичным отказом от тех компонентов либидо, которые в представлении любящего могут унизить самое чувство. Сюда присоединяется и влияние заторможенных, бессознательных тенденций, к удовлетворению которых преграждён всякий путь. Человек, сохраняющий в построении своего либидо перверзии (извращения) или инверзию (гомосексуальное влечение), может о

них ничего не знать, благодаря удачному вытеснению и сублимированию. Кроме того, об'ект, насыщающий половое чувство, обычно не поглощает целиком стремлений (хотя бы и не осознанных) к идеализируемому образу, тем более, что последний, согласно данным психоанализа, является в известной своей части прочным достоянием бессознательного. Конечно, особо должны рассматриваться те случаи, когда все стремления и интересы оттесняются на задний план мучительной влюбленностью, осложняемой ревностью, неуверенностью в ответных чувствах, оскорбленным самолюбием. Но в этих случаях наступает еще большая конденсация неудовлетворенного либидо.

Искусство, способное в многообразных проявлениях своих пробуждать все виды чувствований, от низших и простых до самых высших и сложных, может приводить к звучанию те комплексы, которым значительно затруднен иной путь отреагирования. Как мы уже указали, преимущество искусства заключается в том, что воспринимающий может ничего не знать о качественном составе ощущений, которые в общей сложности определяют собою возникновение эстетического наслаждения. Благодаря этому условию преодолевается влияние задержек, действие внутренней цензуры. В произведениях искусства изображаются, например, различные виды уклоняющегося от нормы либидо и читающий может наслаждаться этим видом искусства уже потому, что он не осознает участия

своих комплексов и считает себя только „об'ективным" наблюдателем. Механизм проекции (выбрасывание своего во вне) преодолевает вытеснение и спасает от внутреннего конфликта. В этом мы находим и об'яснение того, что многие люди, стойко охраняющие заветы мещанской морали, относятся с пристрастием к фарсам, изображениям свободной любви в искусстве, благодаря чему они получают возможность в „безобидной" форме освободиться от существующих запретов и ограничений.

Не говорит ли о значительной роли сублимированного полового влечения в возникновении художественного творчества и интереса к нему хотя бы тот факт, что огромная часть всех видов искусства занята бесконечным воспеванием любви. „Любовь образует главную суть искусств, особенно всего поэтического творчества и это только тем яснее показывает, что поэт не покончил с нею в жизни" (Отто Ранк)[1]). Но это в такой же мере показывает, что и воспринимающий искусство не нашел достаточного приложения своим влечениям и поэтому охотно поддерживает своим интересом существование искусства, изображающего любовь. В тончайших красках, в миллионах ньюансов изображается любовь, возбуждающая в читателе неудовлетворенные влечения. А если сверх того учесть, что отток либидо происходит не только прямыми путями, (т. е. в чувствах осознаваемых читателем»

---

[1]) „Der Künstler" 1918. стр. 74.

зрителем и т. д. при восприятии любовного сюжета), то легко притти к выводу, что художественное творчество и интерес к нему основаны в первую очередь на оживлении соответствующих комплексов.

По своему произволу художник затрагивает различные струны сложно построенного либидо, направляет привязанности читателя то на одного, то на другого из своих героев. Часто он сменяет их позиции, и вместе с тем сменяет симпатии и настроения читателя. В романе Чирикова „Юность, изгнание и возвращение", Тарханов любит по разному Зою и Калерию: к одной чувство мягкое, нежное, радостное и спокойное, к другой острое, мучительное,—и читатель находит также и в себе возможность отделить из обильного источника любви две привязанности—к лучезарной Зое и соблазнительной, опасной Калерии. Позиция читателей, мужчины и женщины, различна. Мужчина отождествляется с мужскими персонажами и любит вместе с ними героинь романа; женщина, также с помощью любви и отождествления, направляет свои чувства в обратном порядке. (При этом необходимо указать, что и любовь без отождествления невозможна). Читатель на некоторое время перестает быть самим собою и как бы переселяется целиком в личность героя романа, живет его характером, стремлениями, душевными качествами и действует заодно с ним. Таким образом, читатель, благодаря возникающему отождествлению, получает возможность достичь другой, более важной цели: воспользоваться победами

фантастического героя, любить вместе с ним. И поэтому в каждой пьесе, в каждом романе есть лицо, на которое возможно перенести свои симпатии и, приняв на себя его роль, уже с помощью личной заинтересованности, войти прочно во взаимодействие с остальными персонажами.

Удовлетворение гомосексуального либидо.

Итак, в отношении одних героев на первый план выдвигается гетеросексуальное либидо (к противоположному полу), в отношении других первостепенную роль играет отождествление. Учитывая значение последнего, необходимо коснуться влияния гомосексуального компонента либидо, который прокладывает себе дорогу через идентификацию. В этих случаях восхищение внешностью, манерами, духовным содержанием героев, возникающая любовь к обаятельной их личности скрывают за собою сублимированное гомосексуальное тяготение. Наблюдения показывают, что дети, подростки, юноши испытывают чувства совершенно такого же порядка в отношении взрослых людей или друзей своего же пола. Хорошо изображены эти чувства в произведении Осипа Дымова „Влас".

Влас, чрезвычайно склонный к фантазированию мальчик, на протяжении всей повести не проявил явно гомосексуальных тенденций. Влюбленность его в товарища не заключала в себе ничего патологического и скорее естественна для его возраста. „В классе распространился слух, что из N-ского

училища к нам переводится барон Коллендорф, сын прокурора. Я стал думать о нем, волнуя себя мечтами. Он приезжает для меня, он похож на меня, у него такие же мысли, мы будем вместе"... „Так начался мой сладострастный мучительный роман, который длился около года и принес мне ряд чистых, бескорыстных, неповторяющихся переживаний".

В период отрочества либидо часто фиксируется на товарище или подруге, напоминая во всех деталях любовь, возникающую между людьми противоположного пола. При этом участвует и ревность, и трепет ожидания, и мазохистическая грусть, наряду с превознесением об'екта привязанности, искренней преданностью и т. д. У девочек к этому присоединяются поцелуи, об'яснения в любви и даже любовные записки. В этот период гомосексуальное влечение еще не подвергается вытеснению (либидо нормально состоит из двух компонентов—гетеросексуального и гомосексуального). В зрелые годы дружба становится более тусклой и, взамен искренней любви, появляются другие, „облагороженные" чувства. Строгая выдержанность, излишний такт во взаимоотношениях мужчин, холодная неприязненность, высокомерие и неспособность отыскать себе друзей, могут являться негативом гомосексуального либидо, защитным приспособлением от него. У женщин гомосексуальное либидо подпадает меньшему вытеснению и поэтому в дружбе у них сохраняются поцелуи, ласки, взаимное восхищение и другие аналогичные черты. Поэтому женщины способны восторгаться красивым

телом представительниц своего же пола, „влюблять-ся“ в подруг и т. д.

В отроческие годы легко возникает преклонение пред спортсменом, красивым артистом, сверстником, учителем, и либидо может с одинаковым содержанием фиксироваться на об'ектах мужского и женского пола. Гомосексуальный компонент либидо, подвергающийся в той или иной мере вытеснению и получающий другие формы выражения, все же существует и нуждается в соответствующем насыщении. И поэтому гомосексуальные источники либидо, наряду с гетеросексуальными, легко прокладывают себе дорогу в момент наслаждения художественным творчеством.

Учитывая два фактора: идентификацию и гомосексуальность, не следует упускать из виду, что последняя является нормальной составной частью либидо и что только оформившаяся инверзия свидетельствует о наличии уклонения от нормы. Восхищение силой, красотой, смелостью, ловкостью героя, дает возможность воспринимающему полюбить в другом свой собственный фантастически измененный, идентифицированный с собою образ. Поэтому в известной мере пути гомосексуального влечения и любви к герою своего пола имеют между собою много общего, так что сама по себе идентификация может способствовать изживанию гомосексуального либидо.

Отто Ранк сообщает любопытные сведения об Оскаре Уайльде, пострадавшем, как известно,

вследствие своих гомосексуальных наклонностей. „Последовавшая смерть в сумасшедшем доме Лионеля Форстера, который 19-ти лет, в расцвете своей красоты, был близок писателю, как об'ект любовной страсти и модель к Дориану Грею, психологически вполне выяснила историю возникновения романа“ [1]).

В своем романе „Портрет Дориана Грея“, Оскар Уайльд изобразил самого себя в лице художника Бэзиля. Любовь последнего к Дориану Грею, как это видно из указаний Отто Ранка, самым очевидным образом гомосексуального происхождения. Тем не менее в романе она представлена в более „благородной“ форме, в красках сублимированной гомоэротики [2]). И благодаря этому прикрывающему маневру, читатель охотно следует за автором, воспринимая без внутреннего сопротивления преформированные сексуальные чувства. В других аналогичных случаях созвучность настроений у художника и читателя построена на таких же ощущениях, обусловленных сублимированной формой гомосексуальных чувствований. Разница может заключаться только в том, что в случае с Дорианом Греем автор знает о своих гомосексуальных стремлениях, в то время как другие художники, а равно и читатели способны отреагировать в процессе творчества или в момент восприятия сублимированную форму

---

[1]) Отто Ранк „Beiträge zur Narcismus“ Iahrb. f. psychoanal. u. psychopat. Forschung. B. III. H. I.

[2]) Термин, предложенный Ференчи, взамен термина „гомосексуальность“.

гомоэротики, не зная истинных корней своего чувства.

Участие мазохистического и садистического комплексов.

В возникновении волнующих ощущений, связанных с восприятием художественного творчества, необходимо учесть также значение мазохистического комплекса, который проявляет себя, хотя и в разной степени, у каждого человека. Значение мазохистических переживаний в содержании художественных произведений явствует уже из того, что почти всегда любовь не изображается спокойной, ровной, а к ней присоединяется страдание, любовная тоска, и читатель, заражаясь таким же состоянием, испытывает мазохистическую грусть, растравляет рану своей собственной неудовлетворенности. Когда человека охватывают настроения, идущие из глубины чувств, связанных с нереализованной любовью, он испытывает потребность перелить эти аффективные запасы в новую форму и насладиться без об'екта, изжить в самом себе свои желания, заменить реальность фантазией, и тогда на помощь приходит мазохистическая форма любви. Герой романа переносит тяжелые потрясения от того, что покинут в любви, но писатель в момент своего творчества и читатель, следящий за переживаниями героя, чувствуют иначе: они получают возможность в самой грусти, в мучительстве любви, воспринятой путем отождествления, найти своеобразное удовлетворение. Какой, например, огромный заряд неудовлетворенного либидо должен был заключать

в себе Келлерман, написавший „Ингеборг“ (пример один из многих). В каких источниках он нашел тысячи мотивов на один лад, постоянное стремление изобразить вершины любви и страдания. И почему так охотно как раз эти писатели (Келлерман, Гамсун, Пшибышевский и др.) возвращаются в своем творчестве к страдающей любви и создают для своих героев болезненно утонченные чувствования. Очевидно потому, что любовной неудовлетворенности писателя большой простор для насыщения своих чувств там, где, образно выражаясь, любящее сердце будет плавать в собственной крови.

В страдании, в тоске и облегчающих слезах происходит известного рода аффективный разряд. Прекрасно изобразил значение этой потребности Аксель, покинутый любимой Ингеборг. „Как то раз пронесся град, помню, я снял шляпу; градины били меня по голове, по лицу, по губам и глазам; казалось, это наказание, ниспосланное с неба. Это благотворно подействовало на меня. Я познал многое, многое, что было от меня до сих пор скрыто. Обители, в которых предана забвению человеческая речь; одни только коленопреклоненные фигуры, ползком пробирающиеся по длинным корридорам, ползком на изъязвившихся коленах; я понял флагеллянтов, бичующих спины, отшельников в пустыне. Это было блаженством, истинным блаженством по сравнению с тем, что творилось внутри меня“ [1]).

---

[1]) „Ингеборг“, изд. „Мысль“. 1925 г. стр. 147.

Слезы придают страданию особый привкус и не даром говорят, что от них становится легче. Тоскующему от неудачной любви или только от потребности любить сладко слышать музыку, потому что чувства его легко переходят в мазохистическую грусть, приводят к временному успокоению. Мы указывали на то, что у всякого человека существуют ненасыщенные валентности либидо, ищущие соединения и связи, подобно валентностям химических элементов. И точно также как ненасыщенная валентность водорода или кислорода находится в состоянии как бы магнитного напряжения, так и неудовлетворенные остатки либидо своей неизрасходованной энергией влекут человека в ту сторону, где возможной становится приложение ее. В этом отношении мазохистические переживания используются очень охотно. Поэтому читатель и насыщает себя так основательно романами, изображающими перепетии любви, утонченные страдания, мучительные встречи, одиночество, разлуку, безумие и смерть.

Читатель питается чувствами и переживаниями художника, душевная жизнь которого более сложна и многообразна. Художник уделяет читателю от своего избытка, он открывает сокровищницу своей души и невольно является целителем чужих недугов.

„Быть поэтом — это значит тоже,
„Если правды жизни не нарушить,

„Рубцевать себя по нежной коже,
„Кровью чувств ласкать чужие
души“ [1]) (курсив наш).

(Есенин).

И действительно, творчество Есенина прежде всего служит этой цели. Прекрасно понял Федор Жиц причину удивительного влияния на читателя стихов Есенина. „За боль и кровь его поэзии так прикованно любим мы его“... „Есенин волнующий, захватывающий — это Есенин бунта, боли, неудовлетворенности, а не Есенин созерцания, кротости и утверждения“ [2]).

Музыка может воздействовать особенно сильно на лиц, склонных к мазохистической грусти. Слушая музыку, слушатель может реагировать своими особыми настроениями, несовпадающими, чаще чем при восприятии других видов художественного творчества, с намерениями или настроениями композитора. Музыка легко становится раздражителем, способствующим превращению интровертированного либидо в чувства мазохистического порядка. Человек, живущий с большой долей ненасыщенных в реальных условиях запасов либидо, способен реагировать на всякую музыку, особенно, если он плохой ценителее, пробуждением мазохистических состояний, являющихся в известном смысле эквивалентом изживаемого любовного влечения.

[1]) Собр. соч. т. I. ГИЗ. Стр. 296.

[2]) Красная Новь. 1926. № 5. „Почему мы любим Есенина“.

Когда содержание художественного произведения напоминает зрителю, читателю, слушателю о его собственных неосуществившихся мечтах, то он незаметно относит трагедию к самому себе и получает от этого известное удовлетворение. Вопрос о причинах испытываемого зрителем, читателем и т. д. удовольствия при сопереживании трагического может быть уточнен и углублен, но несомненно, что один из основных двигателей заключается в мазохистическом удовлетворении, в наслаждении своим страданием, которое ведь не связано с реальными утратами и, так сказать, достается „бесплатно“ [1]). „Так прекрасно расточать свое сострадание вымышленной Гретхен, это не стоит ничего, кроме затраты на театральный билет. Но когда Гретхен приходится в жизни ближе сталкиваться с этими же самыми мечтателями, то перед ней закрываются сердца и карманы, и она получает по-фарисейски сильный пинок“. (Блейлер „Аути-

---

[1]) Вопрос о происхождении трагедии изучен с психоаналитической точки зрения в работе A. Winterstein'a „Der Ursprung der Tragödie“ (Imago-Bücher VIII), развивающей идеи Фрейда, кратко затронутые в „Тотем и табу“ (ГИЗ, стр. 164).

Интересно отметить, что основная идея о чувстве сыновней вины, за которой следует искупительное страдание (мотив классической трагедии), частично выражена и Ницше в словах: „При этом нам делается ясной нравственная основа пессимистической трагедии — это оправдание зла (курс. Ницше) содеянного человеком, как человеческой вины, так и заслуженного человеком страдания“. („Происхождение трагедии“).

стическое мышление," стр. 55. Вопр. теор. и практ. психоанализа).

Совершенно также искусство способствует отреагированию садистических стремлений. В этих случаях любовь не изображается художником, как ровное и спокойное чувство. Любящий заставляет умышленно страдать любимого им человека. Признание в любви отвергается, взамен его появляется насмешка, наносятся удары самолюбию, искусственно демонстрируется полное равнодушие и даже презрение, в то время как в действительности волнует глубокая привязанность, желание приласкать, утешить любимого. Одновременно, следовательно, сочетаются любовь, истязание и садистическое удовлетворение. Но в этой с виду только садистической любви есть количественно совершенно уравновешивающая доля мазохизма. Истязание любимого есть в то же время и источник мучительных ощущений. Прекрасно изображена садо-мазохистическая любовь в ряде романов Гамсуна. Любовь его героев всегда противоречива, обострена обоюдным страданием, притяжением и отталкиванием, глубокими чувствами и внешне холодной сдержанностью.

Садизм и мазохизм в умеренных формах являются нормальной составной частью полового влечения и входят поэтому в сублимированную любовь, как психический садо-мазохизм. Интерес читателя к соответствующим мотивам в литературе об'ясняется тем же приложением неудовлетворенного

либидо. В возрасте полового созревания, когда волнующее томление все больше начинает оформляться в половое влечение, романы, аналогичные „Виктории" Гамсуна, оказываются наиболее привлекательными для юного читателя.

Отреагирование агрессивных тенденций.

Читатель и зритель весьма часто получают возможность отреагировать свои агрессивные тенденции. Почти всегда в художественных произведениях изображаются лица, к которым возникает отрицательное, неприязненное отношение читателя. В этих случаях герои произведения распределяются в противоположные лагери: одни из них вызывают восхищение, другие же неприятны и привлекают к себе враждебные чувства. Читатель, отождествившись с одними героями, начинает любить их еще больше от того, что другие участвующие лица опутывают их ложью, враждою, предательством. В художественной литературе этот момент используется, как специальный прием, с помощью которого удается подчеркнуть красивое безобразным или усилить симпатии читателя к действующему лицу изображением его противоположности. Отвратительный Яго усиливает своими искусными кознями и хитросплетениями сочувствие и любовь зрителя к Дездемоне, смягчая вместе с тем ужасный поступок Отелло.

Если зло, несправедливость, от которых приходится страдать в жизни, представлены в лице действующих героев произведения, то ощущения

читателя связаны с отреагированием агрессивных тенденций, заторможенных в реальных условиях. Для пояснения сказанного можно привести в пример отреагирование агрессивных тенденций у революционно настроенного зрителя или читателя, при наличии соответствующего сюжета. Здесь нетрудно было бы показать, что построение тех ощущений, которые возникают у воспринимающего произведение искусства вследствие отреагирования агрессивных тенденций, опирается на механизм перенесения и что на отрицательных персонажей художественных произведений перебрасывается неприязнь, принадлежащая в нашей аффективной памяти определенным об'ектам (в широком смысле этого слова) из личного опыта. На этих моментах и построено, напр., влияние сатиры, которая пренебрегает существующими ограничениями. Удовольствие возникает вследствие освобождения энергии, направленной на то, чтобы в самом себе сдержать протест, т. е. вследствие возможности свободно и без риска присоединиться к осуждению. Тот выигрыш, который в этих случаях наступает в результате преодоления задержек, стоит в полном соответствии с сущностью тенденциозной остроты, анализ которой, данный Фрейдом, может быть без изменения вынесен далеко за пределы изучения остроты. Касаясь определенного вида острот, Фрейд указал на следующее: „Внешние обстоятельства так часто являются препятствием для ругани или оскорбительного ответа, что тенденциозная острота особенно охотно

употребляется для осуществления возможности агрессивности или критики лиц, выше стоящих или претендующих на авторитет. Острота представляет собою протест против такого авторитета, освобождение от его гнета. В этом же факте заключается, ведь, и вся прелесть каррикатуры, по поводу которой мы смеемся даже тогда, когда она мало удачна, потому только, что мы ставим ей в заслугу протест против авторитета" [1]).

Отреагирование агрессивных тенденций направляется еще и по другому пути. Вытесненные в бессознательное собственные отрицательные склонности читателя, зрителя могут быть потревожены восприятием художественного произведения. И то осуждение, которое некогда относилось к собственным вытесненным комплексам, еще с большей аффектацией направляется на непривлекательного героя (проекция). В этом сказывается реакция самозащиты.

Восприятие комического.

Психология комического служила неоднократно предметом специального исследования. Фрейд в своей книге об остроумии в специальной главе дал блестящий анализ различных видов комического. Фрейд склоняется, хотя и с некоторой осторожностью, к теории Бергсона, согласно которой комический

---

[1]) „Остроумие и его отношение к бессознательному" изд. Совр. Пробл. 1925 г. стр. 140.

эффект вызывается механизацией живого и возвращением инфантильных моментов. Углубляя свою мысль, Бергсон приходит к выводу, что основная роль в возникновении комического принадлежит „поблекшему воспоминанию о детской игрушке“ (цитиров. по Фрейду). „Идя в этом направлении он (Бергсон) в одном месте становится на точку зрения, которую он, впрочем, скоро оставляет; он пытается вывести комизм из последствия детских радостей“ („Остроумие...“ 299).

Смех—есть моторное выражение возникающего чувства удовольствия. Улыбка и смех появляются в самые ранние периоды развития ребенка. Человек никогда не смеется так много, как в детстве. Поэтому и в более поздние годы у взрослого человека способность легко и много смеяться служит часто показателем сохранившихся инфантильных черт характера, непосредственности реакций. Еще в отроческие годы смех, как непосредственное выражение удовольствия, встречается весьма часто. Различные игры, напр. в прятки, в момент наступающего разряда сдерживаемого напряжения, вызывают смех у участников. Правда, дети большею частью смеются не потому, что пред ними возникла комическая ситуация. Они смеются, по выражению Фрейда, от чистого удовольствия. По мере своего развития, дети начинают улавливать значение комической ситуации. Их забавляют, напр., игры, в которых взрослые уподобляются в своем поведении ребенку. Комизм ситуации в подобных случаях возникает

в результате сравнения. Следовательно, уже для детей комическое может быть построено на тех же основаниях, что и восприятие комического у взрослых (в приведенном примере имеется аналогия с возникновением комического при упрощении, сведении к более примитивному; так напр. для нас комически может выглядеть беспомощность взрослого, неловкость его движений, глупость). Фрейд полагает, что есть все основания признать влияние инфантильных моментов в возникновении комического.

В своей психологии комического Фрейд стоит на тех же позициях, что и в анализе острот. Комическое действие возникает в тех случаях, когда энергия, затрачиваемая на ожидание, торможение, привычные реакции и т. д. внезапно становится излишней, представляет собою свободный остаток и в силу этого вызывает моторное отреагирование в смехе. Если мы привыкли видеть людей в их стремлении сохранять „солидность" в поведении, внешнее достоинство, то мы смеемся, когда внезапно они оказываются в положении противоположном ожидаемому. Мы смеемся, когда туалет всегда аккуратного, тщательно следящего за своей внешностью человека оказывается не в порядке. Мы ищем в театре возможности посмеяться по поводу того, что действующее лицо оказывается глупым, беспомощным, одураченным. При этом наступает освобождение энергии не только

относящейся к данной ситуации. Человек должен в отношениях с людьми следовать определенным правилам, он не может удовлетворить полностью своих агрессивных тенденций, вынужден во многих случаях, против своего желания, проявлять почтительное отношение к тем, которые вызывают в нем противоположные чувства. Вся эта сумма агрессивных тенденций может быть использована в тот момент, когда действующее лицо комедии, попав в смешное положение, вызывает искреннее удовольствие зрителя. Благодаря возникающему перенесению аффекта, наступает отреагирование комплексов, имеющих более широкое значение. Новое впечатление может явиться при этом только поводом. И действительно, когда артист представляет пьяным и беспомощным лицо, занимающее высокое общественное положение, да к тому еще в такой ситуации, которая роняет его обычное достоинство (напр. с лицом измазанным в сажу, с метлой подвешенной к поясу, вместо шпаги и т. д.), то в этих случаях вовсе не артист кажется смешным и не по поводу его унижения торжествует публика. Наоборот, артиста любят за то, что он своей игрой создал образ, над которым можно посмеяться, в то время как в действительности такое положение невозможно. Но в такой же мере смех зрителя относится не только к данному лицу, занимающему высокое общественное положение; смех в аналогичных случаях возникает в результате расторможения общего чувства зависимости, хотя участие этих более

широких комплексов не может быть учтено самим зрителем. Уже на этом примере для нас становится понятным, что комедия весьма часто отводит на безобидный путь мало привлекательные тенденции, от которых в других условиях пришлось бы отказаться.

Человек незаметно для самого себя находится в состоянии некоторого нервного напряжения. Непосредственность поступков и чувствований в значительной мере нарушается привычными ограничениями. Необходимо быть тактичным, умным, приспособляться к окружающим, удовлетворять требованиям, которые диктуются соответствующими условиями социальной жизни. Известно стихотворение С. Черного, в котором изображена судьба „господина", пожелавшего всего только пять минут быть самим собою, в присутствии посторонних людей: пяти минут не прошло, но этого господина свезли, как и следовало ожидать, в дом умалишенных. Если бы удалось понаблюдать всеми уважаемого человека в то время, когда он остается наедине с самим собою, то вероятно многое в его поведении показалось бы смешным. Точно так же смешон бывает герой комедии в том случае, если он пренебрегает обычными ограничениями и ведет себя вопреки прочным установлениям и требованиям жизни. Крайним примером может служить поведение героя комедии, который выбегает на сцену в одном белье, неожиданно выбрасывает изо рта свою вставную челюсть, обнаруживает весьма прозрачно непреодо-

лимую потребность удовлетворить свои естественные нужды и проч. Зритель смеется, потому что освобождается от привычных задержек и воспринимает разницу затрат (энергии), происходящую за счет снижения от большего к меньшему, к примитивному.

Благодаря устранению задержек, возникает также комический эффект, связанный с циничным содержанием фарса. Влияние этого же момента сказывается в комическом действии наивного. Наивное оказывается особенно смешным, если благодаря ему высказываются мысли, связанные в обычных условиях, у не наивного человека, с затратой энергии на задержки. Наивному мышлению прощается то, что в других случаях вызывает смущение, недовольство. Мы возмутимся, если в нашем присутствии человек, отвечающий за свои поступки, произнесет неприятное для нас слово или совершит такого же рода поступок. Но если мы неожиданно услышим то же самое от ребенка, то энергия, обычно расходуемая на внутреннюю задержку, окажется свободной и отреагируется в смехе. Существует анекдот, в котором рассказывается, что студенты испачкали калом кафедру, с которой должен был выступить солидный профессор. Приступив к изложению самой патетической части своего доклада, профессор, прикасавшийся раньше рукой к кафедре, подносит руку к носу и произносит фразу: „жизнь... воняет!“ Примем на минуту этот анекдот, как факт из действительной жизни. У слушателей такая фраза

должна была бы вызвать взрыв смеха, так как энергия внимания и ожидания оказалась внезапно излишней. В качестве другого примера, хорошо демонстрирующего правильность взглядов Фрейда, можно привести так называемые „венские штучки". С помощью их в невинной форме изображается то, что при других обстоятельствах вызвало бы удивление, неловкость, смущение, недовольство. Таковы, например: искусственное чернильное пятно; носок ботинка, из которого торчит палец ноги; приборчик, вызывающий неприличный звук, если усесться на него; искусственная капля, висящая из носу и т. д. В первый момент у наблюдающего появляется смущение, но, вслед за раз'яснением шутки, остается ни к чему неприложимый остаток энергии, который и отреагируется в смехе.

Когда мы наблюдаем излишнюю и нецелесообразно затрачиваемую энергию в движениях, поступках и речи ребенка, взрослого человека или артиста (неловкость, неуклюжесть и т. д.), мы смеемся, в виду воспринимаемой путем идентификации такой же излишней затраты энергии и одновременно происходящего освобождения от этого излишка, т. е. мы сами как будто совершаем излишнюю затрату и, внезапно почувствовав ее бесцельность, нуждаемся в отреагировании ее. Такой же процесс имеет место в том случае, когда мы наблюдаем загипнотизированного, которому внушено, что перышко, лежащее у него на лодони, на самом деле является пудовой гирей и следим за напряженными движениями

при поднятии руки кверху. Фрейд доказал, что процесс ожидания связан с определенной затратой энергии, даже в тех случаях, когда ожидание само по себе незаметно. Исходя из этого, легко понять, почему становится смешным такое положение, когда, напр., боксер, вместо сокрушительного удара, направленного на противника, не попадает в цель и падает на земь. В этом случае, помимо моментов указанных выше, оказывается излишней энергия, затраченная на ожидание.

Психология восприятия комического в театре или в юмористической литературе открывает те же законы, что и психология комического в жизни.

Однако, во всех указанных случаях возникновение комического не должно парализоваться отклонением аффективной энергии на другие пути. Удовольствие от комической ситуации может тормозиться сочувствием, зависимостью, испугом, возмущением и т. д. В меньшей мере это относится, по вполне понятным причинам, к влиянию комического в художественном творчестве.

Юмор, являющийся видом комического, построен на экономии аффекта. Если больной человек, внушающий опасения своим родственникам за исход его болезни, начинает шутить, то окружающие охотно откликаются на его шутки и весело смеются, так как тревожное настроение исчезает и аффективная энергия получает другое приложение. Таково же происхождение так наз. юмора висельников. Однако, не только сострадание, но и другие виды аффек-

тивной энергии (отвращение, негодование, уважение, страх) могут быть использованы для возникновения юмористического. Когда сострадание, вначале возникающее по поводу мучительных переживаний, трагического положения героя рассказа или пьесы, оказывается излишним, в виду того, что появляются моменты, освобождающие от необходимости сочувствовать,—тогда с'экономленная энергия отреагируется в смехе.

Для пояснения сказанного приведу следующий анекдот. Старик еврей, чувствуя приближение смерти, собирает вокруг себя своих детей и тихим, срывающимся от физической слабости голосом, обращается к каждому из них. „Исаак, ты здесь?", проговорил он едва слышно. „Да, отец, я здесь". — „Давид, ты тоже здесь?"—„Да, отец, и я здесь".— „Сарра, ты тоже пришла попрощаться со мною?" — „Да, отец, мы все собрались возле тебя".—„Значит и Соня здесь?" спросил он еще тише. „Да, отец, и я здесь"... „Так кто же в лавке?!"—громко и с отчаяньем в голосе восклицает еврей.—Слушатель, невольно поддавшийся, при умелом рассказывании, „похоронному" настроению и воспринявший, хотя бы и с некоторым недоверием, торжественную обстановку прощания умирающего со своими детьми, внезапно освобождается от аффективной затраты и воспринимает эту разницу, как чувство удовольствия, вынуждающее его к смеху.

Еврейский национальный поэт, Шолом-Алейхем, дал много примеров чистого юмора. Угнетен-

ное положение евреев в дореволюционной России заключало в себе много трагического. Шолом-Алейхем изображал социальные уродства в таком освещении, что сочувствие, негодование, огорчение растворялись в комическом эффекте. Ограничения и притеснения, отравлявшие существование еврея, были представлены в таких красках, что и еврей, испытавший всю тяжесть своего бесправия, освобождался от психического гнета и обращал напряженные свои чувства в их противоположность. В виду этого о Шолом-Алейхеме можно сказать, что ему удалось превратить национальную скорбь в национальный юмор.

Необходимо еще указать на то, что очень часто приходится на практике встречать сгущение различных видов комического, благодаря чему в одном и том же случае могут сочетаться признаки комической ситуации, юмора, остроумия и иронии.

Психология жуткого.

Психология „художественного восприятия" может дать множество примеров удивительной двойственности в реакциях человека на одни и те же впечатления. Общее положение будет заключаться в том, что все доставляющее в жизни чувство отвращения, страха, скорби может быть воспринято с интересом и жадным любопытством, как только оно становится содержанием художественного произведения. Смерть, разрушение, опасность, жуткая таинственность превращаются в источник особого вида удовольствия.

Впрочем, это положение остается верным не только для художественного восприятия, оно получает свое подтверждение и в целом ряде фактов из обыденной жизни. Сколько любопытных взоров привлекают на улицах похороны, пожар, бессмысленное поведение сумасшедшего, кулачная расправа, „семейная драма", истерический или эпилептический припадок, выезд пожарной команды или скорой помощи. Годы непрерывных боев на внутренних фронтах заключали в себе отдельные моменты, которые могли быть восприняты людьми, не охваченными паникой или другими отвлекающими чувствами, с некоторым интересом и даже своеобразным удовольствием. Пулеметная стрельба, отдаленная канонада, пустые улицы, очередные тревожные слухи, грузовики и из них ружья на перевес, летучие митинги, воззвания, приказы,—все это создавало нервное ожидание и не лишено было некоторой торжественности и притягательности. Вспоминаются слова Пушкина:

„Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в раз'яренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы!
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неиз'яснимы наслажденья".
(„Пир во время чумы".)

Различные зрелища, доставляющие аналогичные ощущения зрителю, стоят уже ближе к восприятию жуткого в художественном произведении. Испанцы впадают в состояние исступления и страстного ожидания, наблюдая бой быков. Цирковые зрелища доставляют наблюдающим ощущения такого же порядка. С замиранием сердца зритель следит за тем, как несколько смельчаков качаются под куполом, летают над бездной и сохраняют свою жизнь движениями размеренными до одного сантиметра. В этих случаях удовольствие от опасности уже связано с пассивностью восприятия: опасность грозит другому. Призрак смерти все время подхлестывает напряженное ожидание. И чем опаснее трюки, тем невыносимее и вместе с тем притягательнее становится зрелище. Одновременно страх и любопытство, как у человека смотрящего в пролет высоких лестниц.

Теперь мы подошли к вопросу о влиянии на читателя жуткого в художественной литературе. Но прежде чем сделать необходимые выводы, мы должны коснуться психологии жуткого вообще. Вопрос этот разработан в статье Фрейда „Das Unheimliche". Фрейд устанавливает два пути для возникновения жуткого: „Переживание жуткого наступает в том случае, когда под влиянием какого либо впечатления снова оживают вытесненные инфантильные комплексы, или же когда снова получают подтверждение (кажутся подтвержденными) отвергнутые (überwundene) примитивные убеждения"[1]).

[1]) Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. Fünfte Folge, 1922.

И действительно, сознательное преодоление суеверия еще не свидетельствует о полном освобождении от него. Где то в уголках, скрытых от самонаблюдения, еще прячутся у взрослого человека инфантильные представления. Может ли кто нибудь поручиться в том, что ни при каких условиях не возникнут в нем ощущения, природа которых свидетельствует о возвращении примитивных верований. Почему боятся мертвецов, если знают, что они не могут проявить себя, как живые существа? Почему подозрительно косятся в их сторону, когда остаются с ними наедине и тревожно прислушиваются к неожиданному шуму или стуку? Почему студенты, направляющиеся в первый раз в анатомку, чувствуют себя неуверенно и неспокойно? Ведь многие же из них давно преодолели в себе предрассудки и сами поймут, что их страх и чувство жуткого не имеют под собой никаких оснований. Можно в самом себе осуждать возникающие примитивные чувствования, так как зрелое мышление культурного человека противопоставляет им завоевания разума и логики, но нужно считаться с ними, как с сырым материалом, плохо поддающимся обработке и весьма консервативным. Эта сторона душевной жизни упрямо сохраняет свои позиции и выжидает момента, когда более зрелое мышление почувствует свое бессилие пред непонятными для него явлениями и откроет дорогу примитивному. Тогда возникает страх и чувство жуткого. Для самых бесстрашных скептиков возможны условия,

в которых оказалась бы поколебленной их внутренняя стойкость. Одни из них не сумели бы пробыть ночь в закрытом склепе наедине с мертвецами, другие испытали бы панический страх, будучи мистифицированы появлением призрака в темной комнате. Такое же влияние может оказать непонятное повторение явлений, которое воспринимается в виду этого, как таинственный знак. Если человек, ожидающий неприятной вести, бродит по незнакомому городу и, всматриваясь время от времени в номера домов, сначала к удивлению своему, а затем с волнением замечает, что его преследует один и тот-же номер, то он воспринимает такое повторение с тревогой и может увидеть в нем, при соответствующих условиях, таинственное предзнаменование. Мотив повторения использован Достоевским в его повести „Двойник". Голядкин, герой этой повести, в полночную метель и вьюгу встречает незнакомца, который затем снова, с небольшими промежутками времени, попадается ему на дороге и оказывается его двойником. Голядкин испытывает необычайный страх, предчувствует что то недоброе, непоправимое. В этом случае, следовательно, Достоевский использовал для усиления жуткого еще мотив двойника [1]).

Беспомощность человека пред лицом непонятных для него фактов, неспособность справиться с ними

---

[1]) По поводу мотива двойника см. работу О. Ранка „Der Doppelgänger". Imago III. 1924.

оружием своего разума, пробуждают примитивные реакции, окружают эти факты таинственным значением. Человек, отрешившийся от религиозных верований, может испугаться своего неверия, оказавшись одиноким в открытой степи в сильную грозу. Сверкающие молнии, ветер, грохочущий гром могут подчеркнуть ему чувство собственной беспомощности и пробудить в нем анимистическую веру в силы природы, вернуть его к положению первобытного человека.

Попытка приблизиться к неизвестному связана по природе своей с чувством мистически страшного. Неизвестное пугает своей значительностью в том случае, если в отношении его отсутствует необходимый опыт, если оно непостижимо для человеческого разума и противостоит ему, как нечто чуждое, сущность и силы которого не могут быть учтены. Неизвестность, как темная ночь, придает явлениям неясные контуры и увеличивает их размеры. Непостижимое пугает и соблазняет человека, сопровождая вступление в мир новых явлений жутким и притягательным настроением.

Прорыв анимистических верований часто связывается с возвращением вытесненного. Это можно наблюдать хотя бы на следующих примерах. В отношении умерших сохраняется весьма часто чувство вины. Особенно резко выступает этот момент в тех случаях, когда смерть явилась для оставшегося в живых осуществлением вытесняемых желаний. В существовании таких тенденций, прячущихся обычно

в бессознательном, можно убедиться во многих случаях с помощью проведенного психоанализа. Точно также удается выяснить, что в результате этих запретных желаний появляется бессознательное чувство вины, выражающееся в чрезмерном страхе мертвецов, в боязни оставаться одному, в ожидании чего то жуткого, в беспричинных страхах. Анализы невротических симптомов показывают, что вытесняемые желания, влечения, могут превращаться в страх. Навязчивые фантазии сексуального или иного характера, направленные на близких родственников и потому запретные, сознательно вытесняемые или скрывающиеся в бессознательном, являются нередко причиной навязчивых страхов. В этих случаях обсуждение религиозных вопросов может усиливать чувство вины и способствовать возникновению страха, а чтение рассказов с мистическим, таинственным содержанием может способствовать возникновению чувства жуткого. Под влиянием аналогичных механизмов может появиться боязнь темноты и одиночества, вера в фатальные знаки, ощущение жуткого при всяком состоянии беспомощности. (За всем этим может скрываться, как выясняет анализ, неосознанный страх возмездия). Притягательность жуткого может возникать и тогда, когда зрелище удовлетворяет подавленные садистические стремления. Значение бессознательных тенденций обнаруживается и в других направлениях. Суеверный страх (и чувство жуткого) перед чортом, дьяволом получает свое об'яснение в том, что человек проецирует на

них свои вытесняемые стремления, греховные желания и затем боится навождения дьявола, символизирующего возвращение вытесненного. Когда отшельника преследует дьявол в лице различных соблазнителей, то мы знаем, конечно, что преследуют его вытесняемые желания сексуального характера, в которых он не может себе сознаться и воспринимает их поэтому, как нечто чуждое, т. е. проецирует их на дьявола. В „Декамероне" Боккачио Дионео рассказывает порнографическую по своему содержанию новеллу, в которой дьяволу возвращается более земное происхождение: в этой новелле дьявол отождествляется с беспокоющим половым ощущением, с половым органом, причем это циничное сравнение принадлежит отшельнику, проживающему в пустыне, т. е. лицу, которое при иных условиях могло бы испытать в более возвышенной форме страх и жуткое чувство пред опасным и таинственным дьяволом, как реальным существом.

Фрейд указывает на то, что многое вызывающее у взрослого чувство жуткого, у детей никакого страха не вызывает. Сказки, в которых оживают мертвые, становятся одушевленными предметы, действуют сверхестественные силы,—нисколько не вызывают в детях чувства жуткого. Об'ясняется это тем, что для детей весь этот мир является вполне реальным и не вступает в конфликт с их сознанием. Но вместе с тем влияние детских переживаний в возникновении чувства жуткого очень велико.

Детям грозят, в случае непослушания, что к ним придет баба яга, заберет их чужой человек с мешком, накажет их бог и пошлет за грехи в ад. У ребенка весьма легко появляется соблазн поиграть с огнем, затронуть эту область запретного, хотя бы и с некоторым риском. Уже в детстве могут появляться навязчивые богохульные мысли, вызывающие вслед за собою страх наказания. В этот период „страшные“ сказки уже по особому привлекают детей; о бабе Яге, которой их запугивали время от времени, они слушают с трепетным интересом из уст своей няни. Их пугает и приковывает возможность хотя бы немного приблизиться к таинственной области. Одновременно появляющиеся любопытство и страх создают желание испытать чувство жуткого, конечно, при ощущении полной безопасности и наличии надежного проводника в область таинственного (няня, мать).

Дети, до некоторых пор, свободно выявляют все свои желания и не вступают в конфликт с ними. Но затем им приходится мириться с целым рядом запретов, при чем запрещаемое весьма часто становится для них еще более привлекательным. Запугивание детей самыми различными способами является очень распространенным воспитательным приемом. Возможность удовлетворить желание, если вместе с тем это желание запретно, связывается с боязнью наказания. Ребенку угрожают отрезать половые органы (или угрожают чем нибудь другим) в том случае, если он мочится в постель или мастур-

бирует. Следовательно и кастрационный комплекс сочетает в себе возможность удовольствия и страх. Ребенок начинает интересоваться половым различием мальчика и девочки, спрашивает родителей о загадочном для него рождении маленьких детей, старается понять взаимоотношения отца и матери, но вскоре убеждается в том, что вся эта область проникнута таинственностью и запретом. Таким образом, в воспитании ребенка немало причин для ассоциирования таинственного или опасного с привлекательным и вызывающим любопытство. Влияние этих моментов в той или иной степени сохраняется и на будущее время, так что они должны быть учтены при изучении психологии интереса к области таинственного, неизвестного, жуткого.

Все сказанное нами до сих пор по поводу психологии жуткого должно сделать понятным и интерес читателя, зрителя к жуткому в художественном произведении. Произведения Эдгара По и Гофмана являются наиболее яркими примерами такого рода творчества. Художник незаметно вводит нас в мир явлений, выходящий за пределы нашего опыта, временно заглушает голос критики и пробуждает инфантильное мышление или же достигает эффекта с помощью оживления вытесненных комплексов.

Для этой цели используется все, что может расшевелить анимистическое мышление. Сюда относятся рассказы, в которых изображаются привидения, появляются на свет тени и души умерших,

устанавливается связь с потусторонним миром, описываются различные внушающие страх существа, таинственные, необ'яснимые явления и проч. Содержание бессознательного принимает участие в возникновении жуткого, главным образом, тогда, когда художественное произведение с достаточной силой и образностью (чаще всего в замаскированной, символической форме) изображает переживания и события, в основе своей построенные на конфликтных чувствованиях и противоречиях в душевной жизни. Таковы рассказы, рисующие мотив виновности в различных его формах, мучительные реакции на внутреннее чувство преступности, греховности (описания страхов, преследующих призраков, угрожающих голосов и т. д.). Враждебные сознанию комплексы вытесняются и становятся для человека неизвестной величиной, живущей своими самостоятельными законами. При оживлении их возникают такие же ощущения, как и при соприкосновении с неизвестным, таинственным из внешнего мира. Именно такое действие оказывают на читателя описания жизни умалишенных, потому что в их поведении он интуитивно улавливает прорыв душевных сил из тех слоев психики, которые сохраняются у здорового человека под замком и противоречат интересам его личности [1]).

[1]) Жуткое может в некоторых случаях превращаться в комическое. Это происходит тогда, когда оказывается, что возникший страх совершенно неоснователен и психическая затрата ничем не оправдывается. Изображенное в шутку привидение может

Динамика художественного восприятия.

Велико число людей, которые холодны, угрюмы в жизни, не чувствуют себя удовлетворенными, ничто их не возбуждает, не заражает. Тускло проходят у них дни за днями, без сильных переживаний, без достаточной реакции на события и впечатления их жизни. И только погружаясь в восприятие художественного творчества, они живут полной жизнью. Мир сильных ощущений открывается для них в картинной галерее, в театре, на концерте, при чтении книги.

У таких людей существует мнение, что искусство располагает бо́льшими средствами для возбуждения эмоций, чем действительность.

первоначально вызвать страх, но затем, после разоблачения тайны, аффективному напряжению открывается другой путь отреагирования. Контраст между возникшей психической затратой и той, которая в действительности необходима была для данного случая, создает чувство смешного, связанное также с удовольствием от своего рода избавления.

Такое сочетание может быть использовано в художественной литературе, правда, с некоторым существенным изменением, для целей комического. Изменение это состоит в том, что переживание страшного и осознание того, что казавшееся страшным — безобидно, воспринимается не одним лицом, а распределяется на два лица: одно из них, участвующее в содержании рассказа или пьесы, принимает все происходящее всерьез и поэтому испытывает страх, в то время как зритель, читатель смеются над ним, так как понимают, что действительных оснований для возникновения страха нет. Смех возникает вследствие восприятия разницы в затратах.

Воспринимающий, в театре или при чтении художественного произведения, обычно даже при высокой степени достигнутой иллюзии, сохраняет ощущение контраста с действительностью. Голос реальности дает возможность фантазии подняться только на определенную высоту. Иллюзорное восприятие, руководимое даром художника, ставит себе целью заглушить критерий реальности. Чем сильнее впечатление, тем, следовательно, большая победа достается на долю иллюзии. И если торжество ее полное, то переживания совершенно адэкватны реакции, обусловленной реальными переживаниями. Зритель вскрикивает от неожиданности, забыв о том, что находится в театре, женщина бьется в истерике, как если бы потрясение было испытано ею в действительности. Описаны случаи, по которым можно судить, до каких удивительных размеров доходит иной раз увлечение зрителя театральной игрой.

Для тех, чье либидо в достаточной мере расходуется в жизни и находит себе удовлетворяющие и насыщающие его пути, искусство не может создать иллюзии, превосходящей переживания реальные (если сравнивать однородные впечатления). Наоборот, люди склонные к интроверзии, т. е. отвратившие от об'ектного мира значительную часть либидо и вынужденные к внутреннему изживанию его в фантазиях, мазохистических состояниях, в депрессии или удачно маскирующие интроверзию внешней холодностью, бесстрастностью, спокойным пессимизмом и равнодушием, или, наконец, субли-

мировавшиеся в какой либо деятельности и потому в меньшей степени впадающие в душевный конфликт,—люди этой категории нередко воспринимают искусство сильнее жизни. Для них искусство ценнее самой жизни, ибо из жизни они бегут в мир бо́льших для них возможностей, в мир фантазий.

Какими средствами обладает художник в воздействии на воспринимающего? Воронский, горячо поддерживая определение Толстого, выраженное в словах художника Михайлова (Анна Каренина), называет основным качеством художника умение „снимать покровы" с явлений жизни [1]). Несомненно, именно в этой способности заключается одна из важнейших черт художника. Можно жить среди фактов, но не понимать настоящего языка их, можно наблюдать людей и не знать их истинного лица, можно видеть красоту и не уметь сказать в чем она выражена, можно схватывать поверхность вещей и явлений, не проникая взором в глубь их. Художник умеет „снимать покровы", т. е. умеет вырвать наиболее важное, характерное, вскрыть самую суть, правду, осветить по новому то, на чем лежит печать шаблона.

Уже в этом обнаруживается момент экономии для воспринимающего его психической энергии. Если писатель открывает какой либо распространенный тип человека, дает нам законченную и

---

[1]) А. Воронский. „Заметки об искусстве". Красная Новь, 1925, № 6.

яркую характеристику его, то мы благодарны ему, во первых, за то, что он снял перед нами один из покровов, и, во вторых, за то, что он, выполнив определенную работу, с'экономил для нас психическую энергию. Мы замечаем, что и сами встречали много таких же людей, но не могли обнаружить характерные их черты, не об'единяли их в один тип. Наше удовольствие заключает в себе радость узнавания, при том, однако, условии, что на самый процесс узнавания мы нисколько не затратили своей энергии.

Это распространяется и на все те случаи, когда художник преподносит законченную идею, восприятие которой облегчается образностью ее выражения. Экономия интеллектуальной затраты, возникающая при этом, не является специфической чертой художественного воздействия, так как она возникает и при чтении, например, различных видов научной литературы, но в этом отношении средства и возможности художественного творчества наиболее значительны.

Художественное произведение совершает также для воспринимающего экономию восприятия. Психическая энергия читателя, зрителя, слушателя расходуется только на впечатления, необходимые для восприятия цельных художественных образов и сюжетов. Загромождение второстепенными деталями, копирование жизни без необходимой экономии фактов израсходовало бы нецелесообразно ту самую энергию, которая могла бы, при наличии внутренней

согласованности и гармоничности элементов художественного произведения, быть целиком использованной и превращенной в эстетическое удовольствие. Реальная жизнь не дает наблюдающему всех звеньев протекающих у него на глазах событий, не располагает их в последовательном порядке, загружает второстепенными деталями, отвлекает в сторону других переживаний, перемежает впечатления, относящиеся к различным областям. Художественное произведение восполняет этот пробел.

Художник, разрабатывая свой сюжет, имеет еще то преимущество во влиянии на воспринимающего, что рисует действие в наростающей его динамике. Наибольшего напряжения достигает впечатление зрителя, читателя и т. д. к моменту развязки, когда должен совершиться разряд напряженных аффектов [1]). „Для того, чтобы при помощи художественного произведения вызвать впечатление более сильное,

---

[1]) Техника художественного произведения, при помощи которой производится разработка материалов, является неотъемлемой сущностью всякого искусства и условием для возникновения эстетического удовольствия. Но при этом нельзя упускать из виду, что и техника сама по себе в значительной мере опирается на интуицию, значение которой может оставаться незаметным, проявляясь в одинаковой мере и в моменты вдохновения художника и в темпе мелкой технической работы. Только отсутствие достаточной психологической перспективы может об'яснить стремление некоторых направлений в искусстве, особенно в новейшее время, рассматривать творческий процесс вне всякого учета интуиции художника. Импульсы, идущие из предсознательного и бессознательного, определяют характер и

чем то, которое создается каким либо фактическим происшествием или сном на яву, нужно такое построение произведения, которое не дало бы аффекту моментально бесполезно возгореться" [1]).

Проф. Р. Виппер („Психология театра") дает весьма любопытное описание гренландского обычая, который заключается в том, что два враждующие между собою туземца выступают перед публикой на арене, где они должны, обмениваясь репликами, вступить в бой с помощью своего остроумия. Сдавший свои позиции в словесном споре считается по-

---

направление творчества. Интуиция также определяется полностью процессами, влияние которых может быть не обнаружено сознанием. Поэтому и не замечают в некоторых случаях сами художники значения интуиции. Пушкин, несомненно, руководился самонаблюдением, когда писал:

„Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута—и стихи свободно потекут".

„Осень".

[1]) Otto Rank и Hanns Sachs „Значение психоанализа в науках о духе" стр. 137. В той же главе см. указания на роль экономии психической энергии при восприятии художественного творчества.

бежденным. „Месть посредством насмешки удерживала многих от более резких способов удовлетворения своего гнева, даже от убийства". „Гренландский обычай открывает много любопытного. Драма на арене тушит страшную драму жизни".

Аффективная энергия, затрачиваемая на своеобразное театральное представление, поглощала, таким образом, чувство вражды, тем более, что вражде создавался прямой выход в состязание иного, более высокого порядка. Но во время спора присутствовала и публика, делящаяся на два лагеря и, следовательно, жаждущая насладиться поражением своего противника. Несомненно, переживания публики заключали в себе более интенсивные чувствования, чем у состязающихся, так как аффективная энергия наблюдающих не затрачивалась на посторонние усилия, не поглощалась умственным напряжением и свободно использовывалась возникающим настроением. В то время как у спорящих не оставалось запасов энергии для интенсивного чувства ненависти и возмущения,—публика, наоборот, принимала на себя переживание этих аффектов, так как все преподносилось для нее в готовом виде и способствовало экономии психической энергии. В таком же положении находится и артист в отношении публики. Значительная часть его энергии затрачивается на технику игры, а публика переживает со всей интенсивностью то, что казалось бы должно прежде всего принадлежать чувствованиям артиста. Артист своим напряжением экономит аффективную

энергию публики и поэтому в самых патетических местах может оставаться совершенно холодным. Полная пассивность воспринимающего является, следовательно, основным условием для экономии энергии и сосредоточения ее в том направлении, которого добивается художник с помощью своего произведения.

В этом отношении наиболее демонстративным является восприятие фантастических романов. Читатель заведомо уходит в мир грез и фантазий. В его ощущениях, при чтении фантастических романов и рассказов, можно отметить наличие моментов, весьма напоминающих собою состояние из беззаботного детства, когда учет реальности был слабее, когда возможен был отдых, освобождение из плена действительности. Взрослый, при чтении такого рода литературных произведений, подобен ребенку, выслушивающему интересную сказку. Человеку приятно сбросить с себя необходимость жить активно, лавировать в жизни, двигаться по определенным линиям, быть на поводу у реальности. Но и другие виды искусств, благодаря полной пассивности воспринимающего, ведут к этой же цели. На примере с фантастическими произведениями мы убеждаемся в том, что удовольствие воспринимающего в некоторой части построено на оживлении инфантильных комплексов. Взрослый становится ребенком, экономит благодаря этому аффективную энергию и получает свободный заряд для возникновения чувства удовольствия.

Цель художественного творчества.

Для того, чтобы рассмотреть вопрос о цели и назначении художественного творчества, мы вынуждены снова вернуться к тому, о чем уже была речь выше.

Ребенок легче, чем взрослый, расправляется в своих фантазиях с действительностью и пренебрегает законами реальности. В некотором смысле фантазия и реальность для него равнозначны. Сказки принимаются им с радостью, несмотря на то, что в них он встречает мир явлений, полностью противоречащий действительности. Взрослого же отрезвляет критерий реальности. Фантазия, в ее примитивных формах, становится уделом мечтателей и невротиков. Частично сохраняющаяся у нормального взрослого человека способность к фантазированию уже лишена живой крови и является только бледной тенью, смотрящей из прошлого.

В отдаленную от нас эпоху народное творчество выполняло ту самую роль, которую впоследствии взяло на себя более зрелое искусство. Подобно тому как в мифах, сказаниях и других видах народного творчества человек находил воплощения своих стремлений, проецируя на героев личные (и вместе с тем массовые) комплексы, так и воспринимающий искусство, преодолевая реальность, наслаждается осуществлением своих стремлений, проецированных в художественное произведение. Однако, современное человечество нуждается в искусстве иного рода, чем дети или народы, стоящие филогенетически на

той же ступени инфантильной психики. Искусство прежде всего не должно вступать в конфликт с критерием реальности. Задачей художественного творчества является создание такого рода произведений, которые не вызывали бы недоверия к себе явным и режущим глаза противоречием с действительностью и которые бы вместе с тем давали возможность читателю, зрителю беспрепятственно уйти в мир иллюзий. С этой точки зрения приобретает особую значительность тот факт, что искусство великих мастеров заключает в себе меткое и углубленное изображение реального (напр. Толстой). Под влиянием их творчества у воспринимающего создаются наиболее благоприятные условия для отрешения от другой реальности, в которой он живет. Благодаря отсутствию моментов, противоречащих критерию реальности, перевоплощение, вчувствование достигаются с наибольшей полнотой.

В. Волькенштейн в статье „Судьба драматического произведения“ [1]) указывает на то, что актер в разработку своей роли привносит неожиданные черты, свои толкования, в которых он не обязательно конгениален с автором. Но это в такой же мере приложимо к зрителю, читателю и слушателю, которые не всегда конгениальны с художником, часто воспринимают по своему, в приспособлении к своим личным комплексам, реагируя иногда не теми чувствами, на которые расчитывал автор.

---

[1]) Печать и революция. 1925. № 2, стр. 35.

В то время как истинный художник как бы процеживает все изображенное им сквозь свои личные чувствования, читатель находится в более выгодном положении: он свободно выбирает среди действующих лиц тех, которые ближе его комплексам и оставляет без внимания (аффективного) персонажей ему безразличных. Известно, кроме того, что читатели воспринимают многое по разному, вкладывают свои личные толкования, увлекаются не всегда одними и теми же частностями. В зависимости от жизненного опыта и комплексов, герой представляется для них в том или ином разрезе, вызывает то симпатию, то любовь, восхищение, то в этих же самых случаях недовольство, отрицательную оценку. В этом смысле читателю открывается еще более широкий простор для отреагирования своих комплексов при восприятии художественного творчества.

Помимо всего указанного до сих пор, произведение искусства доставляет удовлетворение воспринимающему еще и по следующей причине.

Каждый человек и в реальных условиях относится с интересом ко всему новому, нарушающему обычное течение жизни, ко всему выходящему из ряда привычных соотношений и фактов. События, приключения, несчастные случаи, неожиданные факты и т. д.,—все это становится предметом живейшего внимания. И нет никаких оснований умалять значение этого момента в психологии художественного восприятия. Мы знаем, что человек вообще непостоянен

в своих привязанностях, интересах и остывает ко многому, что еще недавно занимало и увлекало его. Мы повторим избитую мысль: достижение какой либо цели вызывает стремление перешагнуть через нее к новой цели. Привычное положение перестает привлекать к себе прежнюю долю интереса и создает свободную энергию ожидания, нуждающуюся в очередных раздражителях. Поэтому и в искусстве жадно воспринимаются новые впечатления, отличающиеся от обычных, тем более, что искусство располагает в этом отношении большими возможностями и способно внести свежую струю переживаний, удовлетворить потребность в новых раздражителях. Большой интерес, проявляемый в настоящее время читателями к произведениям Генри, в значительной мере определяется тем, что в его творчестве характерной чертой является использование, в весьма остроумной форме, самых неожиданных для читателя комбинаций. Чаще всего сначала изображается что либо вполне обычное, ничем особенным не выделяющееся, но затем внезапно вся ситуация приобретает совершенно новое освещение, к которому вовсе не подготовлен читатель. Неожиданная премия, появляющаяся благодаря указанному контрасту, становится источником удовольствия.

Всев. Фаусек высказал мысль, что „основная сущность и цель эстетических переживаний заключается в развитии и упражнении эмоциональных склонностей человека; или другими словами, цель искусства состоит в воспитании эмоционального

характера“ [1]). Однако это не совсем верно; правильнее понимать так, что уже существующий и развивающийся „эмоциональный характер“ потому нуждается в искусстве, что он заключает в себе больше потребностей, стремлений (больше энергитических запасов), чем возможностей их удовлетворить.

Гросс [2]) видит цель и назначение игры в том, что с помощью ее преодолевается действительность, ограничивающая потребности человека и создается предварительная подготовка к реальной жизненной борьбе. В вопросе о причинах могущественного влияния на человека произведений искусства необходимо, согласно психоаналитическому исследованию, стать на ту же позицию, что и Гросс в вопросе о назначении игры.

При этом необходимо внести некоторые дополнения. Ограничивающие влияния реальности, вследствие определенных аффективных процессов, перестают во многом быть внешними, они как бы переносятся в самую личность, становясь внутренней ее сущностью. Ограничения, положенные человеческой средой, начинают действовать в отдельном индивидууме, как его собственное, как внутренний императив. Искусство, таким образом, способствуя фантастическому преодолению внешних ограничений, кроме того дает возможность душев-

[1]) „Искусство и игра“. Вопр. философ. и психол. Май—июнь 1911, стр. 332.

[2]) „Die Spiele des Mentschen“.

ным силам, придавленным внутренней цензурой, обмануть бдительность последней и прорваться наружу. Об этом необходимо помнить также и в тех случаях, когда предпринимается попытка раз'яснить психологию игры и театра у человека на основе изучения игр животных. Такие исследования рискуют оказаться односторонними, потому что внутренних ограничений, вытесненных влечений, сублимации либидо, системы Я—идеала у животных (а равно и у детей в раннем возрасте), разумеется, не существует. Участие же этих моментов в художественном творчестве и в восприятии искусства настолько велико, что без учета их влияния разрешение проблемы может быть только частичным.

Здесь же мы должны оттенить влияние бессознательных комплексов на реакции читателя, зрителя и т. д. Сюда относятся запретные влечения в их различных проявлениях. Вытесненные в бессознательное, они в то же время принимают свое участие в момент сопереживания с героями художественного произведения. Прокурор в „Братьях Карамазовых" Достоевского характеризует Карамазовых так, что они „способны вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над ними, бездну высших идеалов, и бездну под ними, бездну самого низшего и зловонного падения"... Но эта черта не только карамазовская. „Бездна высших идеалов", несравненно более редкая, чем „бездна низшего и зловонного падения", является только прикрывающим образованием, стрем-

лением ввысь из тисков земного, своего рода внутренним искуплением. И читатель, следя за душевными конфликтами и острейшими противоречиями Карамазовых, Раскольникова и других героев Достоевского, смотрится с трепетом, сам того не замечая, в зеркало собственной души.

В человеке, сквозь его внешнее спокойствие, налаженность жизни и прочные привязанности к семье, близким, могут жить подпольные чувства, невидимые и потому кажущиеся незначительными, но на самом деле заключающие в себе большую силу. Можно не верить в их существование, смеяться над другими и чувствовать полное душевное равновесие, но если случится, что подпольные чувства будут разбужены какими нибудь неожиданными событиями, новыми впечатлениями, тогда борьба против них становится трудной и оказывается, что они долго несли в себе мощный заряд энергии и только находились все время в состоянии вынужденной спячки. Они более примитивны, чем культурные наслоения, возведенные над ними и связанные филогенетически с жизью инстинктов. Благодаря их прорыву возникают непреодолимые страсти, разрушающие моральные устои и самообладание. Человеческая культура пытается оттеснить их на задние позиции. Но вместе с тем, ограниченные в своей активной деятельности, эти влечения должны получать какую-нибудь пищу, так как полное подавление их невозможно. Искусство берет на себя немалую долю в этой работе. У Толстого в рассказе его „Дьявол“ представлена

душевная коллизия Евгения Иртенева, жизнь которого должна была, по всем видимостям, пройти спокойно и завершиться значительными успехами. „Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера". В перемежку с другими делами Иртенев встречался „для здоровья" с крестьянской девушкой. „Евгению и в голову не приходило, что эти отношения его имели какое-нибудь значение. Об ней же он и не думал". Влюбившись в Лизу Анненскую, Иртенев забыл вовсе о Степаниде. Жену свою он любил и нашел в ней больше того, что ожидал. На втором году счастливой семейной жизни Иртенев случайно встретил Степаниду. С этого момента началась его трагедия. Он почувствовал, что „побежден, что у него нет своей воли, есть другая сила двигающая им". Иртенев старался всеми силами справиться с вспыхнувшим влечением к Степаниде, но все его мысли были заняты только ею. Борьба истощила его в конец и он нашел выход в самоубийстве. В другом варианте Иртенев убивает Степаниду. Оба варианта заканчиваются словами: „И действительно, если Евгений Иртенев душевно больной..., то все люди такие же (кур. наш) душевно-больные"... Читателя волнует и захватывает этот рассказ потому, что на судьбе Иртенева он узнает коварную власть комплексов, не подчиняющихся сознанию и высшим интересам личности; но вместе с тем читатель воспринимает беспокоющее движение своих душевных сил, лежащих под спудом.

В связи с изложенным возникает вопрос: имеет

ли смысл существование такого художественного творчества, в котором художник изображает личное, не затрагивающее комплексов других людей? Впрочем, возможно ли вообще такое творчество, если принять во внимание, что психика человека, насколько бы она ни была индивидуальна, в основных чертах повторяется? В отношении ограниченного числа случаев все же на этот вопрос должен быть дан положительный ответ. Отдельные мотивы в художественных произведениях или же целиком неудачные произведения должны быть, при некоторых условиях, отнесены к этой категории. В тех случаях, когда художник излагает свои мысли понятным только для себя языком, его творчество перестает отвечать основной своей цели, так как не может ни в ком найти отклика. Здесь приходит в голову аналогия с речью или рисунками душевно больных (шизофреников), которые в словах или в рисунке оформляют свои мысли настолько непонятно и запутанно, что здоровый человек, при всем желании, не может проникнуть в их содержание. Но в такой же мере речь его или творчество недоступны и для другого больного. Крайние примеры аутистического творчества можно встретить, главным образом, среди поэтических произведений и живописи той, быть может небольшой, группы футуристов, которые, оставаясь в полной аутистической изолированности, проводят в жизнь свои идеи настолько неудачно, что, демонстрируя даже ближайшим соратникам свои произведения, они вынуждены расшифровывать

их, как трудно разрешимую загадку. В равной мере это относится к отдельным мотивам в художественном творчестве. На какое созвучие может расчитывать, например, Маяковский в той части своего творчества, в которой он самовлюбленно воспевает самого себя, нелепо выкрикивая слова о непревзойденном величии своем[1]). И в обыденной жизни чрезмерное самодовольство, сознательное выпячивание своей личности производит неприятное впечатление на окружающих. Если читатель и восхитится творчеством Маяковского, то из этого ни в какой мере логически не следует, что тот же читатель оправдает самовосхваление поэта. Троцкий называет эту черту в творчестве Маяковского самой невыносимой и опасной, наряду с тем, что признает значительность его творчества в целом[2]). Безразлично также, кому принадлежит эта черта— Маяковскому или другому поэту. Совершенно так же звучат слова Северянина, считавшего себя литературным Мессией:

„Я гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен".

Нисколько не убедительно самооправдание Маяковского:

---

[1]) Это не помешало, однако, Маяковскому отметить, что Есенин „самовлюбленнейший" поэт. („В мастерской стиха", Новый Мир. 9—10, 1926).

[2]) „Литература и революция", стр. 108.

„Как же
себя мне не петь,
Если весь я
сплошная невидаль,
Если каждое движенье мое
огромное
необ'яснимое чудо".
(„Рождество Маяковского").

При душевной болезни, называемой „паранойя", больной страдает бредом величия, считает себя первым и лучшим среди людей. Мы приводим это сравнение, конечно, не к тому, чтобы унизить талантливых поэтов. Не в душевной болезни суть. Психоанализ обнаруживает во всех этих случаях прорыв нарцистического компонента либидо, возвращение к инфантильной психике, основной чертой которой является стремление к всемогуществу. Ребенок хотел бы покорить весь знакомый ему мир; его „хочу" не терпит ограничений; все, что он видит—это „мое". Совместная жизнь людей вполне закономерно воспитывает самоограничение. Ребенок длительно и упорно ведет борьбу. Но шаг за шагом он отказывается от неравной борьбы и сохраняет для себя всемогущество только в одной области—в фантастическом мышлении. Там благополучно сочетаются и самовлюбленность (нарцизм) и всемогущество. В своих мечтах о величии, в переоценке собственной личности человек впоследствии не хочет себе сознаться, он подавляет в себе эту неприятную

для него черту и распространяет вполне справедливо это требование на других людей. По каким же путям он сможет отождествиться с поэтом, который обнажает свой нарцизм, надеясь усладить таким образом вкусы других людей. Читателю нужна поэзия более тонкая, он не прочь разгрузиться от комплексов, заторможенных или вытесненных, но это должно быть сделано в приемлемой для него форме, говоря проще, менее заметным путем. Читатель восхищается героем, который, по ходу романа, вырастает в обаятельную личность, так как получает возможность идентифицироваться с ним, но читатель не простил бы этому самому герою самовлюбленности.

Мы остановились на рассмотрении этих моментов с той целью, чтобы использовать их для некоторых выводов. Если художник стремится выполнить свое назначение или же привить современникам новые идеи, повести их по новому пути, то он должен облечь свое произведение в такую форму, которая не вызвала бы обратного эффекта, т. е. сопротивления. Читатель отождествляется через посредство действующих лиц с художником и эта возможность не должна быть нарушена. Искусство призвано к тому, чтобы облегчать остроту душевных конфликтов, служить дополнением к ограниченным возможностям реальной жизни, и художник должен уметь справиться с этой задачей и, следовательно, не должен воздвигать стены между собою и читателем. „Искусство есть одно из средств духовного общения ме-

жду людьми... Почему скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому что, если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми“ [1]).

Реакция воспринимающего и определение сущности искусства.

Теоретики искусства в своих определениях сущности искусства всегда пытались отыскать такого рода ограничивающие моменты, на основании которых можно было бы бесспорно отделять истинное искусство от ложного. Толстой, считавший заразительность основным признаком искусства, ввел наряду с этим ряд положений, назначение которых заключалось в том, чтобы менее сведущие ценители искусства получили возможность отличать истинное художественное произведение от ложного. Из различных примеров, приведенных Толстым, должно явствовать, что „подделка“ под искусство не может пробуждать действительно глубоких чувств. Прослушав однажды хоровую песнь деревенских девушек, Толстой назвал их исполнение истинным искусством по той причине, что, слушая, испытал душевный под'ем и получил большое наслаждение; но вслед за этим, выслушав у себя дома сонату Бетховена, он пришел к выводу, что эта соната

---

[1]) Плеханов т. XIV Гиз. „Искусство и общественная жизнь“. Стр. 138.

ни в какой мере не отвечает требованиям, пред'-являемым к истинному произведению искусства и не может заразить своим содержанием слушателя. „А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство, 101-я же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая“ [1]). Толстой написал едкую статью, в которой пытался доказать, что Шекспир ввел весь мир в заблуждение, что творчество его ничтожно по своему значению. Тургенев, Фет и другие люди, „живо чувствующие поэтические красоты“ (определение Толстого), не соглашались с ним, так как считали Шекспира гениальным творцом.

Толстой сохранил бы больше логической последовательности, если бы остановился исключительно на теории заразительности, не вводя никаких ограничений в отношении тех или иных видов художественного творчества, так как для заразительности общие для всех людей законы не писаны. В противном случае необходимо признать, что заразительность является критерием в оценке искусства только в том случае, если заразительность эту подтвердит сам Толстой. Игра артистов, у которых за душой ничего нет, кроме надоедливого и неестественного пафоса, может оказать сильнейшее действие на провинциального зрителя. Различные

---

[1]) Т. XIX. Изд. Бирюкова. 1913, стр. 177.

направления в искусстве, сменяющиеся эпохи, искусство отсталых и культурных народов, национальное, классовое искусство и т. д. показывают, что единственным двигателем в оценке является суб'ективное восприятие, имеющее при том свои определенные причины.

Еще недавно прокатилась волна увлечения подростков пинкертоновщиной. Вопреки запретам, подростки читали запоем Нат Пинкертона, Шерлока Холмса, Ник Картера и многих других, испытывая при чтении огромное наслаждение, перевоплощаясь в идеализируемых ими героев, мечтая о такой же судьбе. Юношам и подросткам пытались внушить отвращение к этой литературе, раз'ясняли, что в ней нет ничего художественного. Но на них это никакого действия не оказывало, им непонятно было, почему классиков нашей литературы следует считать более интересными и нужными. Для них пинкертоновская литература, выпуски „Джузэпэ Гарибальди", „Пещера Лехтвейса" и др. были искусством близким и увлекательным. Если непонятно, как могли юноши увлекаться неправдоподобным вымыслом, описаниями невероятных трюков, нелепых и противоречивых положений, то можно сопоставить с этим интерес детей к сказкам, в которых ведь никто не осуждает преобладания сплошных небылиц и логической непоследовательности. В таком случае, не в том ли все дело, что пинкертоновщина вредна? Но это еще не решает вопроса, так как переносит его только в другую плоскость. Пинкертоновская

литература сумела пробраться к основным комплексам подростка и юноши в такой мере, в какой это удается далеко не часто другим видам художественной литературы. Пинкертоновщина, при всех своих отрицательных качествах, сумела открыть могучий клапан, через который аффективная энергия нашла себе путь к отреагированию и насыщению. (См. стр. 8 об участии мужского протеста и чувства собственной малоценности, в связи с компенсацией в области сверхценных идей и отождествлением с героями художественных произведений). Конан-Дойль написал свои рассказы о Шерлоке Холмсе остроумно, изящно и художественно выдержанно; ему удалось отыскать путь к инфантильным комплексам взрослого и культурного человека, но зато действие его рассказов на подростка уступает действию выпусков Шерлока Холмса в лубочных изданиях. В настоящее время пинкертоновщину сменила эпидемия трюковых кино-фильм и этот факт показывает, насколько сильны те комплексы, которым человек не находит в достаточной мере удовлетворения ни в реальной жизни, ни в классической художественной литературе. Н. А. Рубакин указывает на то, что одна из русских библиотек решила изгнать малохудожественную, „с-ног-сшибательную" литературу, но вслед затем лишилась своих читателей. С таким же успехом прошел этот опыт в парижской муниципальной библиотеке [1]).

[1]) „Этюды о русской читающей публике". Изд. Карбасник. 1895. стр. 134.

Если причислить пинкертоновщину к искусству (по крайней мере являющемуся таковым для определенного возраста), то за этим следует обычно возражение такого сорта: „Но ведь тогда, сохраняя последовательность, необходимо притти к выводу, что и порнографии должно быть уделено почетное место, так как и ею увлекаются, насыщают свои комплексы". Прежде чем ответить на этот вопрос необходимо отметить следующее. Художники изображают на своих картинах обнаженных женщин, нисколько не вызывая сомнения в том, что их творчество является чистым искусством. Не потому ли, что зрителю надлежит воспринять изображение обнаженной женщины непременно так, чтобы в нем, помимо эстетических чувств, не могли возникнуть и более прозаические ощущения. Но в таком случае картина перестает быть произведением искусства в тот момент, когда в ком либо этот образ женщины пробудит сексуально окрашенные фантастические представления. Очевидно не в этом суть. Сексуальное усиленно подвергается вытеснению и в виду этого учитывается, как оскверняющее начало. Благодаря вытеснению сексуального, в области половых чувствований произошло разделение чувств на возвышенные и низменные. Следовательно, совершенно суб'ективные влияния комплексного характера приводят к изгнанию всего сексуального, в его прямом выражении, из пределов искусства. Столь же суб'ективные факторы в другие времена допускали в искусстве культ фал-

лоса и неприкрытую сексуальность. Правда, субъективность эта всегда имеет вынужденный характер, так как определяется соответствующими социально-историческими влияниями, но этим еще больше подчеркивается относительное значение оценок и суждений в области искусства. Следует ли причислить к искусству картины Мунха „Любовь" или Ропса „Самец и самка". Повидимому на это будет дан положительный ответ. А между тем в каждой из них, особенно во второй, изображены с полной откровенностью сближение обнаженных тел и непреклонная страсть. А что если бы Ропс в этой же картине не скрыл половых органов? Тогда—это искусство или порнография? При такой постановке вопроса становится вполне очевидным, что, защищая искусство от вторжения чуждых ему элементов, легко впасть в явное логическое противоречие. Не может разве талантливый художник нарисовать картину порнографического содержания, не нарушив святых правил искусства? Должны ли мы считать Пушкина величайшим русским поэтом только до того момента, пока мы не коснулись его порнографических произведений? Или же все дело в качестве? Но тогда, следовательно, и порнография может быть плохим или хорошим искусством точно так же, как и всякое иное произведение.

Ближе других к истине И. Мандельштам. По его мнению „все что искусственно воздействует на психику определенного индивидуума, есть для этого индивидуума—искусство. Толстой и Пинкер-

тон, театр Станиславского и Петрушка, девятая симфония и матчиш в равной мере имеют право быть сопричисленными к искусству“ [1]). И. Мандельштам считает возможным сохранить логическую последовательность только в том случае, если условиться в одних случаях считать искусство более, в других менее ценным.

Искусство в его формах и содержании (а главным образом со стороны формы) является надстройкой на определенном материальном базисе. Сменяются формы общественной жизни и вместе с тем на смену старому искусству появляется новое. Вопрос о ценности того или иного искусства может иметь только относительное значение. Произведения искусства могут соответствовать или не соответствовать влияниям и требованиям эпохи и с этой точки зрения, для данного периода времени, имеет преимущественное значение то искусство, которое идет в ногу (или опережает) с новыми условиями жизни. И если искусство должно отражать в себе и в известном смысле формулировать изменяющиеся содержания идеологий, быта, настроений, характеров, то с этой точки зрения произведение искусства может быть и музейной древностью, и идейным вождем современников, и смелым проводником грядущих общественных идеалов.

Но наряду с этим никем ведь не оспаривается тот факт, что отдельные произведения искусства сохраняют свое влияние в течение ряда поколений

[1]) Вопр. философ. и психол. 1914 янв.—февр. стр. 17.

и получают признание, как бессмертные памятники искусства. Такого рода творчество затрагивает общечеловеческие комплексы и своим существованием подтверждает, что наряду с появляющимися вновь и сменяющимися переживаниями, взглядами, вкусами и временными чертами характера, остаются почти нетронутыми некоторые пласты в жизни комплексов, обнаруживающие весьма незначительную эластичность в отношении новых влияний. Искусство различных времен и народов с удивительной повторяемостью отражает в себе одни и те же комплексы, и если неисчислимые количества художественных произведений умерли для нас в своем значении, то это об'ясняется тем, что в каждом произведении искусства одни и те же стойкие комплексы получали различное выражение, в результате присоединения более поверхностных и преходящих психических наслоений, теперь чуждых и непонятных нам. Любовь—вечный мотив искусства—изображалась то бодрой и радостной, то рыцарской и самопожертвованной, то болезненно мучительной или с преобладанием сентиментальных чувствований—мягкой, нежной, слезливой. Но в основе, за различными формами выражения, всегда скрывалась более постоянная величина. Некоторые стабильные комплексы сохраняют свое влияние на искусство из поколения в поколение, так как их существование находится в меньшей зависимости от того или иного периода времени. Они могут с большей или меньшей силой проникать в искусство и имеют свою моду,

благодаря чему выступают то в одном, то в другом облачении. И так как внешнюю оболочку им дают каждый раз другие социально-исторические условия, то мы не можем воспринять с интересом произведения искусства, созданные для других людей, с их особыми нравственными устоями, воспитанием и обычаями. Кроме того, художественные произведения каждой эпохи несут на себе отчетливую печать всего строя современной им жизни.

Итак, комплексные содержания в искусстве размещаются в два лагеря: часть из них обнаруживает большую стойкость и имеет общечеловеческое значение—это более глубокий ряд в содержании искусства. Все же влияния, которые создают многообразные облачения для этих комплексов, а также отражения в искусстве временных образований в психике (стремления, идеалы, нравы, обычаи, настроения) образуют второй ряд, выделяемый нами условно, так как обычно он тесно связан с первым рядом.

На протяжении настоящей работы мы уделили все внимание влиянию более постоянных комплексов. Это было сделано, во 1-х, потому, что таким путем возможно было лучше разобраться в средствах воздействия искусства и в цели этого воздействия, и, во 2-х, потому, что происхождение и значение сменяющихся форм в искусстве, причины их влияния и необходимость их существования в достаточной степени очевидны и неоднократно служили предметом специальных изысканий.

Искусство сменяется в своих формах и поэтому не может быть абсолютных критериев в разрешении теоретических споров. И сама критика и критикуемый материал являются детищем своего времени. Поэтому в отыскании признаков, характеризующих искусство, необходимо исходить из более постоянных величин. Искать их следует не во внешних признаках искусства, не в исследовании самого продукта творчества, а в реакциях воспринимающего искусство, выделив при этом специфические черты, повторяющиеся с известным постоянством как в различные времена, так и у различных людей в отношении различных произведений искусства. При этих условиях необходимо было бы притти к выводу, что произведением искусства следует называть такого рода продукт человеческого творчества, который, во 1-х, является для другого человека замещением и восполнением действительности, во 2-х, оживляет, заставляет звучать комплексы личности, заторможенные в своем отреагировании, в 3-х, приводит к аффективному разряду, связанному с чувством удовольствия, в 4-х, экономит при восприятии мыслительную работу и аффективную энергию, в 5-х, снимает покровы и облегчает постижение различных сторон жизни. Творчество человека становится искусством только с того момента, как творящий и воспринимающий вступают во взаимный контакт, через посредствую-

щее звено—художественное произведение. В восприятии искусства, в том или ином случае, могут преобладать одни из указанных моментов в ущерб другим.

Плохим произведением искусства следует считать все то, что увлекает художника в сторону от общественных связей, что возникает, как отражение аутистической замкнутости, что выражает комплексы, мысли, переживания только индивидуально понятным языком слов, образов, красок и не может быть воспринято другими людьми. Еще можно сказать, что искусство представляет собою положительную величину, если оно повышает в человеке активную энергию (Блейлер) и стимулирует процесс сублимации, а не ведет, наоборот, к понижению сублимативных установок, к параличу активной деятельности, влекущей за собою и нарушение общественных связей.

В виду того, что комплексы, реакции, характер необходимого и возможного замещения различны,— не может и не должно быть единого и для всех обязательного (учитывая различные возрасты, классовую принадлежность, национальность и проч.) взгляда на лучшее или необходимое искусство. Вместе с тем борьба различных течений в искусстве настолько же необходима, насколько и неизбежна. И в этом смысле получают свое оправдание даже те сторонники новых и старых течений в искусстве, которые полагают, будто в их руках находится факел истины, который не должен погаснуть в веках.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
Творящий и воспринимающий	3
Роль идентификации	4
Остатки неудовлетворенного либидо	14
Удовлетворение гомосексуального либидо	20
Участие мазохистического комплекса	24
Отреагирование агрессивных тенденций	30
Восприятие комического	32
Психология жуткого	41
Динамика художественного восприятия	52
Цель художественного творчества	60
Реакция воспринимающего и определение сущности искусства	72

Цена 80 к.

АБУК Магазин №54
Ц. 30 коп. Ц. р. 45 к.
2000=
3378/84

СКЛАД ИЗДАНИЯ
в Центральном Оптово-Розничном Книжном Складе
„СОВЕТСКАЯ МЕДИЦИНА“
ИЗ—ВА НАРКОМЗДРАВА РСФСР
МОСКВА, проезд Художественного театра, № 6
Телефоны №№ 5-33-44 и 3-42-73